PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 1 (170)
WARSZAWA
7 STYCZNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KONKURS REDAKCJI PIONU

NA NOWELĘ

I nagroda—1000 złotych
II nagroda — 500 złotych
III nagroda — 250 złotych

POZA TEM TRZY NAGRODY POCIESZENIA PO ZŁOTYCH 100
PIĘĆ NASTĘPNYCH W KOLEJNOŚCI UTWORÓW OTRZYMA WYRÓŻNIENIA
WSZYSTKIE UTWORY NAGRODZONE I WYRÓŻNIONE BĘDĄ DRUKOWANE W „PIONIE"

WARUNKI KONKURSU:

1. Nowela zgłoszona na konkurs winna zawierać od 300 do 600 wierszy „Pionu". Rękopisy (czytelne) lub maszynopisy winny być pisane tylko po jednej stronie papieru.
2. Nowela zgłoszona na konkurs winna być oznaczona godłem, nie nazwiskiem. Godło to należy powtórzyć na zapieczętowanej kopercie, zawierającej nazwisko i adres autora. Utwór wraz z kopertą należy przesłać pod adresem redakcji „Pionu".
3. Nowela zgłoszona na konkurs może mieć temat dowolny.
4. Nowele nadesłane na konkurs będą czytane w dwóch zespołach. Pierwsze czytanie eliminacyjne zostanie dokonane w redakcji „Pionu", drugie — w jury, które się zajmie utworami najlepszemi.
5. Do jury konkursu redakcja „Pionu" zaprosiła czołowych prozaików polskich. Skład osobowy jury podany zostanie w drugim tegorocznym numerze „Pionu".
6. Redakcja „Pionu" zastrzega sobie prawo ewentualnego podziału nagród lub też łączenia ich w granicach ogólnej sumy nagród (2050 zł.).

TERMIN NADSYŁANIA NOWEL
na konkurs „Pionu" upływa z dniem 28 lutego b. r. o godz. 12 w południe

WILAM HORZYCA

„DUSZY NIE POTRZEBA..."

To słowo o „duszy, której nie potrzeba" nie padło w Polsce bynajmniej w okresie jakiegoś rozkładu i zaniku prężności duchowych, ale wręcz przeciwnie: w latach najświetniejszego rozkwitu polskiej kultury. Znajdujemy je przecież na kartach „Legendy Młodej Polski", tej książki, o której pamięć coraz bardziej blednie i zanika, mimo że tylu pomniejszych na niej się wyżywiło, zręcznie obracając zeskamotowanymi Brzozowskiemu myślami i ideami (vide: powojenne ataki na romantyzm i t. p.). Tak więc nawet wówczas, gdy napięcie twórczości kulturalnej było w Polsce wyjątkowo silne, gdy u steru polskiej literatury stali tacy ludzie, jak Wyspiański i Żeromski, pisarze tej miary, co Przybyszewski lub ówże Brzozowski, wówczas, gdy powietrze pełne było ognia, a raczej jakiegoś niewidzialnego flogistonu, zapalającego serca — nawet wtenczas ostrzegał autor „Legendy" przed tą ideą-upiorem, że „duszy nie potrzeba". I choć strzałą tego powiedzenia mierzył on w pewnym specjalnym kierunku, to zdawał sobie aż nazbyt dobrze sprawę, iż upiór ten kryje się za węgłem każdego w Polsce zaułka, że straszy on na każdym polskim rozdrożu, a jeszcze bardziej bezdrożu, że cień jego obecności jest wszędzie i zawsze przytomny i że nie wiele potrzeba: trochę pobłażliwości i trochę... polskiej pewności siebie, a cień ten nabierze ciała, stanie się jedyną niemal realnością, ryczącą na całe gardło, że niczego nie potrzeba, poezji nie potrzeba, filozofii nie potrzeba, malarstwa nie potrzeba, nauki nie potrzeba, duszy nie potrzeba, a tylko — *nullum nisi hungaricum!* Tego trzeba, i tylko tego!

I pomyśleć, że z tym upiorem saskiego ideału „kulturalnego" walkę podjąć musiał Brzozowski u schyłku epoki, w której jeśli Polska nie była duchem, ideą, natchnieniem, zachwytem, to czymże była? Bo aby nie była także cielesnością, a raczej, by nią była jak najmniej, o to starali się już skwapliwie jej wrogowie. Nie znaczy to oczywiście, by cielesność i dotykalność polska, byt Polski jako realnego organizmu, „co krew leje, więc nie jest ideą" w jakikolwiek sposób można i wolno było lekce sobie ważyć! Czym jednak byłaby ta realność polska, ten krew lejący jej organizm, gdyby z jego trzewiów nie narodziła się gwiazda polarna geniuszu Mickiewicza, gdyby ciemnego nieba narodowych nocy nie rozjaśniała świetlista kometa wyobraźni Słowackiego, gdyby na wieczornym horyzoncie nie drżał od wewnętrznego bólu ognisty znak Anonimowego poety i gdyby gdzieś tam, z samego łona ciemności, nie wschodziła, nie zapowiadała swego nadejścia rozżarzona konstelacja norwidowego cudu? Czym byłaby „obecność" polska, gdyby była uboższa o najmężniejszą a z bolesciwego ciała wydartą twórczość Stanisława Wyspiańskiego, gdyby nie miała w wielkiej księdze swego inwentarza ani straszliwej samotności Michałowskiego, ani gigantycznych snów Matejki, ani tej pieśni, za której sprawą wszechświat cały rozbrzmiewał głosem Polski, przemienionej w perły, toczące się po strunach fortepianu Szopena? Czym byłaby ta ziemia bez natchnienia i woli tych wszystkich i tylu, tylu innych jeszcze? Ugorem jałowym, duchowym *no man's land*, który wolno tratować kopytom najeźdźczej hordy, bo jest ziemią niczyją, bo jest tylko prerią dla jakichś pionierów z zachodu i wschodu, bezkształtnym tworzywem dla czyichś tam drapieżnych rąk, ziemią głuchą i milczącą, której nie stać nawet na krzyk boleści.

Taki to los gotowano nam jako narodowi. Dość nawet ostrożnie — jak na „liberalne" czasy przystało — operowano potrzebą całkowitego wytrzebienia polskości. Nie! Niech żyją, niech wegetują, niech się mnożą nawet, naród bez oblicza, naród helotów, z którego górująca kulturą społeczność będzie bezkarnie brała daninę, jaką zechce: daninę ciała i — daninę ducha. Polska helotów nie była dla nich niebezpieczna. Najzaciętsi nawet wrogowie nie bez sympatii myśleli o takiej „koncepcji". Dlaczegożby nie? Niewolników potrzeba zawsze, a poza tym... można by się zająć ich — zanikającym zresztą — folklorem... To byłoby do przyjęcia... Owszem... Ale Polska Mickiewicza, Polska Szopena, Polska Piłsudskiego, to nie była dla nich „koncepcja" do przyjęcia. Ta Polska, która mówi słowami „Dziadów", śpiewa tonami Mazurków, myśli zawsze najsamotniejszą męką Wodza — to był wróg śmiertelny i rywal niebezpieczny. I jej, tej Polski Mickiewicza, nienawidzono, i przed nią odczuwano lęk, a nie przed wegetatywnym istnieniem chociaż by milionów.

Mimo to więc, że w każdym co ciemniejszym w Polsce zakątku krył się ów upiór saskiej niefrasobliwości (o napisanie historii tego upiora warto by się kiedyś pokusić), raz po raz wychylający swój łeb z mroków polskiej tragedii dziejowej, nie było chyba w Polsce nikogo, kto by wówczas, w okresie rozbiorów, nie czuł instynktownie, że sprawa kultury, sprawa duszy — własnej, nie pożyczanej — to polskie „być albo nie być". Na Polaków bez duszy godzili się wszyscy cesarsko-królewscy Klaudiusze owych czasów. Tylko z duszą ich mieć nie chcieli, rozumieli bowiem dobrze, iż nie chodzi przecież o t. zw. życie, które w pewnym znaczeniu jest bezcielesnym *abstractum*, mieszczącym w sobie wszystko, ale — jak zawsze i wszędzie w historii — o *poziom* życia, co jest jedynym konkretem. Wszystko więc, co świadczyło o poziomie, choćby „napowietrznym", musiało być przez nich bezwzględnie tępione. Dlatego też ów „napowietrzny bój" romantyków nie odbywał się bynajmniej tak nad obłokami, jak się to sądzić zwykło, i nie był czymś nie z tego świata. Tu walczono o rzeczy najkonkretniejsze, o uratowanie, zachowanie i wykształcenie tej aparatury psychicznej, bez której niemożliwa jest wszelka twórczość, będąca podstawowym i kardynalnym warunkiem istnienia i jego poziomu, zarówno u społeczeństw jak i jednostek. To też, gdy w XVIII wieku nie stać nas było na ów „napowietrzny bój", gdy miejsce jego zajął ideał popuszczania pasa, a wszystko nabrało optymistycznej krągłości, poszliśmy — wielkie i wspaniałe państwo — w gruzy: dobrze odżywiona ale przyziemna realność saska okazała się widmem, a brak widm walczących „nad obłokami" najstraszliwszą z realności.

Kto więc bronił poziomu życia duchowego, kto ten poziom na wyżynie utrzymywał, ten bronił i utrzymywał nie tylko „ducha", ale i cielesność. Tak było w owe lata „przedwojenne", i tak będzie po ostatek dni tego świata. Bo w samej rzeczy, z czegoż robi się to wszystko, co jest dotykalne i jedynie ma podobno walor konkretności, jeśli nie z ducha? Czyżby owe obejmujące kulę ziemską instalacje elektryfikacyjne, owe nieprzeliczone i niezmierzone fabryki metalurgiczne, chemiczne, tekstylne, owe setki tysięcy kilometrów linij kolejowych, dziesiątki tysięcy ogromnych kadłubów okrętowych, słowem, wszystkie te „dziwowiska oświaty zachodniej" były wynikiem jakiegoś mechanicznego, bezdusznego zrównania, a nie zbudowane były „z tego samego, co sny materiału", z ludzkiej duszy i człowieczego natchnienia? I nie jest też prawdą, że *spiritus flat ubi vult... Spiritus* — „Gołębica, Twórczy Duch"—spływa tam, gdzie prostują przed nim drogi, gdzie go wołają i w progi swe zapraszają w każdej jego postaci, rozumiejąc, że ta siła niepojęta, która zbudowała materialne „dziwowiska" cywilizacji na przestrzeniach globu, ta sama siła składała poetom usta do „pieśni nieśmiertelnej", i kto wie, czy zabłysłaby kiedykolwiek lampka elektryczna w samotnej pracowni Edisona, jeśliby na trzy wieki wcześniej ze sceny pod znakiem Globu nie zajaśniała blada twarzyczka szekspirowskiej Julii. Bo, uciekając się znów pod skrzydła poety, raz jeszcze powiedzieć należy, iż wszystko uczynione jest „z tego samego, co sny materiału". Nasze domy są snami budowniczych, nasze stoły są snami cieślów, nasze książki są snami poetów, nasze samochody są snami mechaników. I nie ma granic pomiędzy krajobrazami snów. Jedna to ziemia i niepodzielna, ojczyzna wszelakich snowidzów, gdzie dla wszystkich jest miejsce: dla uczonych i malarzy, dla poetów i żołnierzy, dla muzyków i inżynierów.

Ale w Polsce niemal wszyscy są dziś przekonani, że można wyrzec się Szekspira, a przyznać się tylko do Edisona, czy tam do radia lub samochodu, słowem do wszystkiego, co ma wartość użytkową i ciągłą swą obecnością w naszym życiu zatarło wspomnienie o ojczyźnie swej, Ziemi Snów. Korzystając tak z cudzych natchnień — całkiem jak Indianie korzystali z „darów" bladych twarzy — zaczynamy wierzyć, że natchnień w ogóle nie potrzeba, że duszy nie potrzeba, bo można żyć bez niej, można ją importować, zarówno w kształcie automobilu, jak nowej formy malarskiej, czy poetyckiej. Zapomniano u nas wielkie słowa poety o tym, że „nie ma mienia bez sumienia", że nie ma dóbr tego świata bez snów i natchnień, że nie może mieć ciała ten, kto nie ma duszy. Był czas, gdy się tej szczególnej wstrzemięźliwości wstydzono zasłaniając się słowami, które w tym rozumieniu więcej narobiły złego, niż jakaś katastrofa kosmiczna: że „nie czas żałować róż, gdy lasy płoną". Kiedyż to jednak lasy nie płonęły — w tym czy innym znaczeniu? I czy właśnie owo widzenie płonących lasów nie powinno nam uświadomić, jak wiele potrzeba nam duszy, jak wiele charakteru, jak wiele wyobraźni, by ostać się wśród wszystkich naporów świata — i nie tylko ostać się! Aby i przez nas działy się *gesta Dei*, realizowały się zamysły Wielkiego Boga Dziejów. Kto dziś myśli, szepce lub nawet cynicznie głosi, że duszy nie potrzeba, bo przecież mamy już niepodległość, wielkie państwo, znaczenie w świecie i t. d., — ten mówi, że Polski nie potrzeba, ten skrytobójczym nożem uderza w plecy święte dzieło Kościuszki i Mickiewicza, Dąbrowskiego i Norwida, Piłsudskiego i Wyspiańskiego, ten — mniejsza: świadomie czy nieświadomie — zabija to, czemu tamci w nadludzkim trudzie dali życie i... skrzydła. Taki jest prawdziwy, istotny sens słów o „niepotrzebnej duszy", któż komuż jest bardziej potrzebna, jak nie nam, co, według pięknych słów Sieroszewskiego, postawieni między wschodem a zachodem, nieustannie patrzeć musimy w oczy wielkiemu hamletowemu pytaniu.

WILAM HORZYCA

JÓZEF CZECHOWICZ

PRZEDŚWIT

Pół globu wypływa spod nocnych gwiezdności,
śpiący już ręce unoszą, a zasiani są gęsto jak sieć.
Przedświt schodzi łagodnie, ma moc uspokoić, uprościć,
lecz zginie, gdy się w niebo wleje płonąca miedź.
Północ sączyła udrękę. Cóż z tego? Zabłysła woda,
można choć konno uciec, uciec wzdłuż siwych wierzb.
Tu koń, tu nawprost drogą pachnie jesienna uroda,
zaranna rosa liże, po rękach liże jak zwierz.
Jest wybawienie, kupcy, cieśle, prorocy, złodzieje:
Patrzeć mlodo!
Widnokrąg ugnie się niby rzemień!
Zanim rozdnieje —
strzemię!
Powietrze rwiesz —
to pęd, to pęd,
u czoła wiatr
i wiatr u pięt,
promienie wierzb
unosi wiatr,
i wiatrem koń
w czerwony pęd, w niebieski pęd, w zielony pęd!
Ha! w wodospadach pagórków tętent lotnej pogoni:
najbliżsi, nienawistni, na koniach smolistych i rydzych.
Chcesz, czy nie chcesz, zaliczonyś do nich.
Widzisz?
W świtaniu pałającym przewala się tłum jeźdźców,
a oddalają się — rosną.
O klęsko! Dno!
Zawrzały jednocześnie noc, północ, świt i wieczór.
Droga, strumień, wierzbiny burzą się, wirują, grzmią,
a konie jak urastają, gniotąc ogromem jesień!

— — — — — — — — — — — — — — —

W potwornych obłokach leją znikasz i ty i oni i wszystko...
i niewiadomo gdzie się
ozwała trąbka żołnierska,
grając opadłym z wierzb listkom...

ALFRED ŁASZOWSKI

Stefan Flukowski czyli o dialektyce uczuć

Czytając utwór poetycki chcemy uchwycić więź emocjonalną. Interesuje nas dynamika powiązań. Zachodzi pytanie, czy energia przenikająca układ rzeczy w wierszu jest czymś uchwytnym i możliwym do wyodrębnienia. Istnieją tu dwie drogi: Albo



STEFAN FLUKOWSKI

uznamy liryzm za prywatne złudzenie, albo też usiłowania nasze zmierzać będą w kierunku częściowej choćby objektywizacji doznań bezpośrednich.

Obnażyć układ sił działających w obrębie utworu, znaczy to ustalić funkcję wzruszenia. Niejedna wypowiedź poetycka daje się sprowadzić do prozy, wówczas jednak przestaje być narzędziem skutecznego wyzwalania uczuć.

Kiedy badamy w jaki sposób autor przekształcił dany sens życiowy na sens irracjonalny, warto zestawić obie wersje celem uchwycenia zasadniczego kierunku przemiany.

W wierszu Flukowskiego czytam:

„Skorupy hełmów okryły nam głowy
ponad twarzą zatoczywszy żelazne półkola".

Zdanie to przetłomaczone na język potoczny brzmi: „Włożyliśmy kaski zaopatrzone w żelazne półkola".

Wykluczając moment czynności własnoręcznej, autor sugeruje, że ów fakt był dziełem sił anonimowych. Zatajenie przyczyn idzie często w parze z kondensacją efektu lirycznego.

Przy końcu pierwszej zwrotki znajdujemy określenie, które w związku z poprzednim daje już pewną całość wizyjną: „Niebo przelewa się przez nie (bagnety) i spływa na pola".

Powstaje wrażenie syntetyczne. Niebo zwisa hełmem żołnierskim. Przedmioty niejako udzielają sobie cech nawzajem, zachodzi między nimi charakterystyczna wymiana właściwości. Kaski okryły głowy, niebo spłynęło wślad za nimi.

Zjawiska zstępują z wysokości ku nizinom. Taki jest kierunek widzeń. Lecz poeta wyzwala siłę przeciwną w słowach: „bieg krwi tłoczonej pompą serca do mózgu, do góry. Krew wybiega niebu naprzeciw". Z kolei obserwujemy wyrównanie ciśnień. Wszystko znieruchomiało wzburzone do dna. Moce przeniknęły się i roztopiły w sobie.

Warunkiem liryzmu jest zwięzłość wypowiedzi. Ileż słów zużyć trzeba na opowiedzenie „własnymi słowami" tego, co poeta zawarł w jednym zdaniu nabrzmiałym od aluzji wyobrażeniowych.

Motyw dwukierunkowych sił powtarza się u Flukowskiego częściej:

„W górze las rozszumiony, spryskany ulewą, wspaniały, rozpycha we wszystkie strony gigantyczny słup powietrza". A oto ukształtowanie widzenia emocjonalnego „zapadł w dół szeroki gościniec między olbrzymie ściany topól". Drzewa porywają wzrok ku górze a droga niczym wodospad leci w głąb. Obraz rozszczepiony na dwoje. Inny przykład. „Wdeptany w błoto traktów, rzucony pociskiem w niebo". Ale najpiękniej wyraził się ten rozkład napięć w utworze p. t. 100 metrów dowolnym:

„Pszczołą wylatującą z pod piersi
startującego pływaka,
próżno goni wzrok:
spiralą jej lot idzie ku górze,
gdy ciało na basen opada".

Pszczoła w pierwszej chwili porywa człowieka za sobą, ciągnie go, holuje w górę, kreśli jego lotny zamiar w powietrzu. Nawet zapach lip sprzyja tej sprawie. Eksplozja! Wonie biją ku niebu, świat porwany wzwyż kulminuje! Pszczoła znaczy wysiłek pływaków w powietrzu. Jej lot, to pionowy wykres natężeń. Niema tu żadnych kombinacji intelektualnych, jest żywa treść widzenia, poryw wyobraźni.

Dal stała się w ujęciu Flukowskiego kategorią empiryczną.

Oto jego słowa: „W tej chwili, gdy się stopa oderwie od ziemi i wprzód przenosi powstaje przestrzeń".

Tworzy ją krok człowieka, któremu odległości tryskają spod stóp. Skłonność do geometrycznego ujarzmiania zjawisk każe autorowi walczyć z bezmiarem. Gdy powstają cienie poległych każda z dawnych dróg chciałaby je osaczyć konturem wyraźnym i ścisłym. Żołnierze organizują przestrzeń w myśl nowych podziałów: „My, pola pocięte, zielone wieloboki na grzbietach dźwigający, ułożymy niesione płaszczyzny".

Chęć szukania brzegów i granic każdej dali wyzwala w nim stopniowo tendencję przeciwną. Oszczepy rzucone aż poza linię widnokręgu prują nowy horyzont — perspektywę dla ramion i oczu.

Ten rzut w nieosiągalne narasta aluzjami metafizycznymi. Flukowski podobnie jak i Przyboś czuje się wpisany w magiczne koło pejzażu. Liryzm wybucha pod ciśnieniem nieba, gniotącego barki Atlasów. W tych warunkach potrzeba geometrycznego kształtowania widzeń jest samoobroną. Pisarze muszą wykreślać granice dla świata napierającego. Ożywia ich konieczność dystansu wobec zjawisk. Aby je poznać, należy się od nich wyzwolić. Wzruszenie powstaje pod wpływem nagłych zbliżeń między człowiekiem a rzeczą. W momencie gdy jest rozniecone, jego energia odpiera atak przedmiotów. Stąd wynika kinetyzm. Strumień czasu przyspiesza bieg zjawisk. Emocja ukazuje prawdziwą szybkość, istotne tempo przemijania, którego proces ukryty i zakonspirowany objawia się teraz naprawdę. Zmysły nasze, znieczulone ciągłością trwania, zatracają stopniowo jego świadomość w sensie dramatycznym. Upływanie czasu rzadko bywa źródłem emocji samoistnych i pozbawionych związku z innemi bodźcami.

Dopiero sztuka nadaje tej sprawie wyraz ostateczny, zdejmuje maskę narkozy. Czujny liryzm ma to do siebie, że dzięki niemu zdolni jesteśmy chwytać ułamki czasowe, wymykające się podziałkom zegarów.

„Ponad basenem sześć żywych przęseł wytrysło z betonu, zwisając każde niedokończonym łukiem. Usta nie wymyślą westchnienia innego nad to, aby ta chwila o zachodzie została pływakami nad basenem i nigdy nie pierzchła".

Poeta atomizuje czas, rozbija go na drobiny, przedłuża trwanie mgnień i błysków. A oto ciekawy przykład eksplozji pór roku: „Wiosnę jesienią wysadzić z orbity, wyskoczy jak pocisk, sypiąc biały zapach i uderzy w następną jesień".

Zdarzenia nie chcą mijać zgodnie ze wskazówkami czasu konwencjonalnego i nurtują nas, mimo, że pozornie przeszły poza idealny próg teraźniejszości.

Ten rodzaj doznań niesie z sobą wiersz zatytułowany „Utrudzeni wypadkami dnia. Pragniemy przeżyć nasze wczoraj do ostatecznego krańca".

Nota bene, chęć ostatecznego zgruntowania czasu wyraziła się najlepiej w twórczości Józefa Czechowicza (tom „Nic więcej").

Zjawisko ciekawe z punktu widzenia socjologicznego zaczyna przybierać znamiona dyspozycji lirycznej.

Coraz chętniej rozbijamy atomy czasowe szukając w nich sensu życia lub też aluzji do jego całości.

A teraz weźmy pod uwagę treść innej sugestji: „Kwiat zasiany rozwinie się nie opóźniając dnia".

Tu godziny biegną w tempie procesu rozkwitania. Nie mogą potoczyć się wedle własnych praw, przenika je więź biologiczna. Chwila musi sprostać przyrodzie. Konwencję stwarza tu krążenie soków.

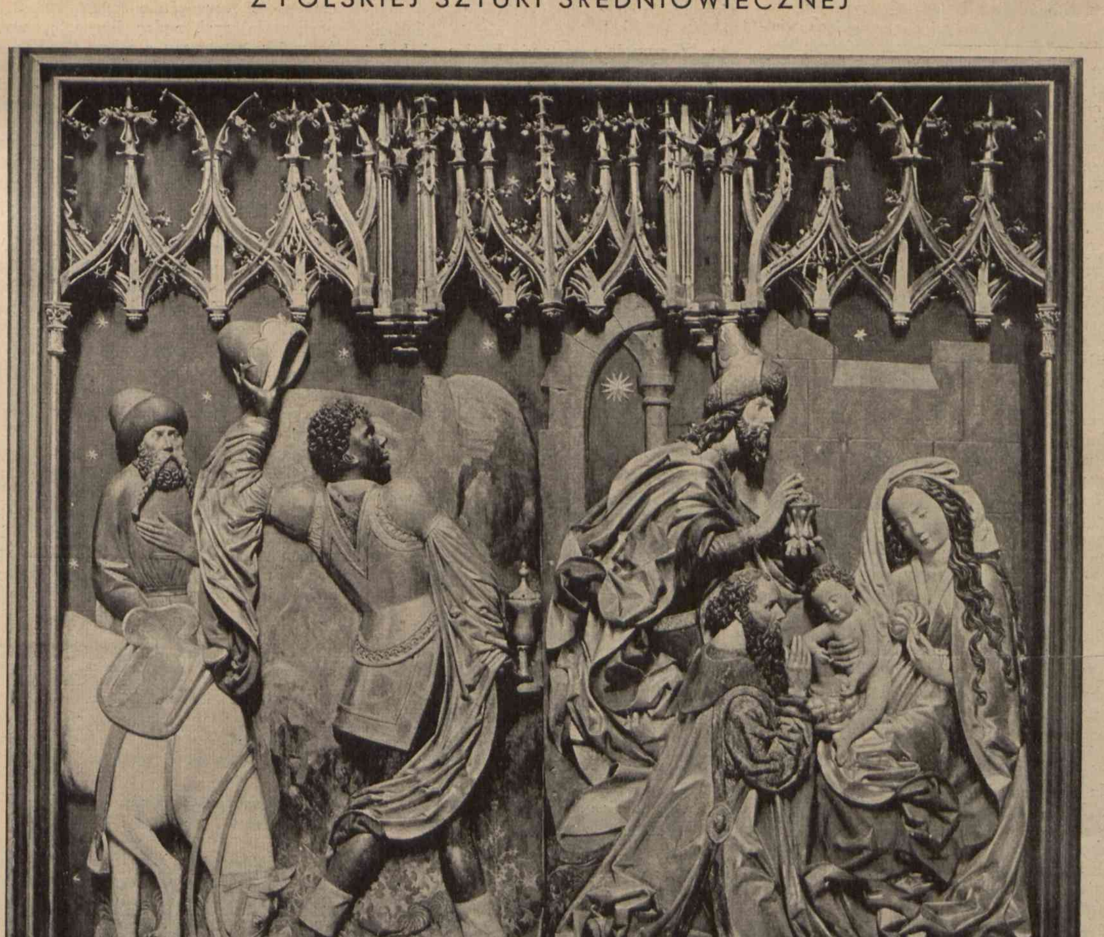
Ale jak ujrzeć czas na własne oczy, jak stężyć go do stanu widzialności?

Usiłowania Flukowskiego idą w tym kierunku. Gdy patrzy na rozgałęzienia drzew widzi w nich ukoronowanie strzelistych form i kształtów przemijania. Ów czynnik świata zjawisk przedstawia mu się jako ciśnienie i napór, tworzący nurt rzeczywistości. Widzenia tego poety są niezwykle treściwe. Każdy obraz wynika z przeświadczenia irracjonalnego. Jest podminowany wibrującą myślą, ekstatycznym ładunkiem idei. Koncepcja wiersza stanowi o jego unerwieniu lirycznym. Myśl elektryzuje wizję, przepala ją na wskroś, ożywia dynamicznym sensem. Jest „przyrodzona ozdobie" i tkwi u źródeł wiersza jak pocisk.

Kto nie czuje jej temperatury, ten w korzeniach dębu będzie szukał próchna.

ALFRED ŁASZOWSKI

Z POLSKIEJ SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ



WIT STWOSZ — FRAGMENT OŁTARZA MARIACKIEGO (KRAKÓW)

LUDWIK FRYDE

Sprawa Grywałda

Wśród tegorocznych debiutów na polu powieściopisarstwa debiut Tadeusza Brezy jest chyba najciekawszy i najbardziej godny uwagi. *)

Główny wątek „Adama Grywałda“ ma charakter psychologiczny. Bohater powieści zakochuje się w bracie swej dawnej narzeczonej; budzenie się i rozwój tego niezwykłego uczucia stanowi główny temat opowiadania. Ten wątek rozwija się na dość szerokim i starannie podmalowanym tle, zarysowującym ciekawy obraz współczesnego życia mieszczańskiego. Można więc, posługując się utartą terminologią literacką, nazwać powieść Brezy romansem psychologiczno-obyczajowym.



TADEUSZ BREZA

Tłem „Grywałda“ jest życie kilku rodzin mieszczańskich. Poznajemy je z bliska i dokładnie. Ojcowie ich to przeważnie stateczni i poważni obywatele; przy bliższym wszakże poznaniu w każdym ujawnia się jakaś nienormalność, coś chorobliwego. Stary Mosse przesiaduje dniem i nocą w swym planetarium, śledząc gwiazdy i opracowując „wielkie dzieło“ metafizyczno-astronomiczne; Mossowo zażywa nałogowo książek i łakoci, niczym podniecającego narkotyku; stary Hinczka oddaje się groteskowemu zajęciu wymyślania „nomenklatur“, t. j. pseudonimów, tytułów dla książek i t. p.; Hozjusz, poważny ojciec rodziny, cierpi na obawę przestrzeni. Są to bez wyjątku zgryźliwi lub obojętni mizantropi, pozbawieni woli. Głęboko utajona trwoga przed życiem — wrogim żywiołem, co w każdej chwili może spustoszyć leniwy spokój ich egzystencji — wyciska na nich piętno jakiejś chorobliwej ekscentryczności. Najokrutniej obchodzi się los ze starym Hozjuszem. Ten wzorowy urzędnik, wysłany na międzynarodowy zjazd do Chicago, w podróży ulega obłędnemu atakowi strachu — strachu przed groźnym, nieobliczalnym istnieniem. Nie może znieść ciśnienia tego koszmarnego lęku, — wydarty z opiekuńczego trybu codziennych zajęć, samotny i bezmiernie udręczony, z poczuciem głębokiej ulgi, stacza się dobrowolnie w śmierć.

Inaczej młodzi. I oni nie są szczęśliwi; męczy ich osamotnienie i brak poczucia bezpieczeństwa w świecie splątanym i tajemniczym jak puszcza. Ale nie szukają schronienia w fikcyjnej sferze książek czy nomenklatur; przeciwnie, dążą do udziału w życiu, chcą zaznać jego silnych emocji i nimi odpędzić trwożne myśli i majaki wyobraźni. Niestety, w jałowym konwenansie życia towarzyskiego nie ma miejsca dla przeżyć istotnych; pusty czas wypełnia się wspominaniem, plotkami, zwierzeniami. Dla młodych bohaterów „Adama Grywałda“ istnieje właściwie tylko jedna możliwość pełnego doznawania życia: miłość, a ściślej mówiąc—przygoda erotyczna. Żenio i Joasia, Joasia i Mossek, Zosia i młody Hinczka, Iza i Grywałd, Grywałd i Mossek są to jak gdyby różne instrumenty, na których rozbrzmiewa jedna melodia. W charakterystycznej, przejmującej scenie Żenio i Joasia trwożnie wsłuchują się w szept swych ciemnych myśli, gorzkich wspomnień i przeczuć, i z nagłą determinacją, rozpaczliwie, zagłuszają je miłosnym uściskiem. W innym epizodzie jedna z bohaterek dostrzega przez okno człowieka, którego kocha: idzie ulicą, przygarbiony, żałosny, obcy... Miłość jest zawodnym lekarstwem: łączy nas aby dzielić i ponownie wtrącić w stan, na który jesteśmy skazani nieodwołalnie, — w samotność. Oto — abstrakcyjnie wyrażona — kwintesencja powieści.

Różne symboliczne scenki i obrazy uwydatniają tę myśl. Zda się autor nastawił w tym kierunku swą wyobraźnię. Kreśli np. szkicowy ale sugestywny widok miasta we mgle: przechodnie mijają się i gubią, nie dostrzegając się wzajemnie. Przygodna wzmianka o samotnym widzu w teatrze nasuwa hiperboliczne skojarzenie: podróżny przybywa koleją do nieznanej miejscowości i nieśpiesznie wychodzi z wagonu, nie wiedząc dokąd się zwróci. W innym miejscu, w relację o losach Grywałda wplata się obrazek zupełnie z tą relacją niezwiązany: syn wezwany alarmującą depeszą o chorobie matki przyjeżdża do domu. W przyciemnionej sypialni u łoża chorej spotyka się z ojcem. Jego równy, spokojny, normalny głos uspakaja, rozprasza obawy. Ale gdy przechodzą do innych pokojów syn dostrzega w pełnym świetle twarz ojcowską — zbielałą, postarzałą, martwą... Prosty i wymowny symbol tajemnicy, która otacza nas zewsząd, — niepewności i niepokoju, które są naszym żywiołem i przed którymi nie można się schronić nawet w domu rodzinnym.

Fragmentów o podobnym nastroju i charakterze znajduje się w „Grywałdzie“ sporo i one decydują o ciężkim klimacie psychicznym tej powieści. Są to jak gdyby wyskoki niesamowitości w bezbarwnej i monotonnej egzystencji mieszczańskiej. Normalnie ukryte pod uregulowaną powierzchnią życia, równie szczelnie zakonspirowane są w powieści — ściśle mówiąc, opowieści naocznego świadka, który beznamiętnie i „objektywnie“ snuje swą relację. Wrażenie „objektywizmu“ pochodzi stąd, że sprawozdawca z pedantyczną dokładnością notuje słowa, i gesty bohaterów opowiadania, nie wyróżniając raczej ważniejszych od błahych. Jest bardzo, do przesady, lojalny wobec swego światka; o starych dziwakach pisze z solenną powagą, choć niepoważny temat wyzywa, prowokuje do groteski. Zbytnią domyślnością nie grzeszy i w ogóle inteligencję posiada przeciętną; dobrze też, że mało dodaje od siebie i nie sili się na komentarze. W gruncie rzeczy nie bardzo obchodzi go historia, którą tak drobiazgowo relacjonuje; i my, prawdę mówiąc, nie jesteśmy nią porwani. Rozmowy są przeważnie błahe i jałowe; fabuły prawie nie ma; naczelna sprawa powieści, miłość Grywałda i Mosska (szczytowy wybryk demonizmu w mieszczańskim życiu; wielka metafora na tle małych), przedstawiona jest bardzo dyskretnie ale i dziwnie mało ekspresyjnie. Słowem „Adam Grywałd“ nie ma zalet przyjemnej i łatwej lektury; jest to wcale nudna powieść i... trzeba niejakiego wyrafinowania aby wyczuć, że ta nuda była z góry założona i że w ostatecznym rezultacie — jest jako chwyt artystyczny skuteczna. Przeciętność ludzi, błahość ich spraw życiowych, brak ostrych napięć i wyładowań energii w połączeniu z pewną subtelnością psychologicznych dociekań, przenikliwością auto-analizy, gorzkim urokiem wspomnień i zwierzeń, udzielanych sobie wzajemnie w stłumionej, przygaszonej atmosferze — *to* wywiera wrażenie, działa na wrażliwego czytelnika. Autor przejmująco sugeruje założenie błahą, nietragiczną bolesność mieszczańskiego życia, i jeśli to było celem, jaki sobie postawił, cel swój osiągnął.

Wśród wielu przejmujących dramatów, które rysuje przed nami narrator, najciekawszy jest jego własny dramat. Opowiadając sumiennie i szczgółowo dzieje swych znajomych i przyjaciół, podając wiernie co widział, słyszał i co mu zwierzono w dyskreacji, czuje się nieco upośledzony, jak gdyby — odtrącony na bok przez toczące się życie. „Czemu to, myślałem, tyle obcych słów muszę słyszeć, tyle cudzych zwierzeń, mam nosić w sobie, dlaczego nikt się naprawdę do mnie nie odzywa, do mnie, niezmordowanego słuchacza monologów... Oni nie mówili do mnie a tylko przy mnie“ (str. 190). „Znów straciłem ich z oczu. Nie spotykaliśmy się i nie szukali. Nie byłem dla nich kimś niezbędnym. Kimś, jak oni, wzajem dla siebie koniecznym. Mogli doskonale widywać się i rozumieć poza mną, beze mnie. Naco byłem im potrzebny“ (197). I jeszcze raz: „Byłem tu jak człowiek niewidzialny. Pomiędzy nimi lecz nietyczący ich. Powiązany z nimi tylko ciekawością. I teraz nagle — znudzony i rozżalony nie wiem już: na nich, na siebie, czy na ciekawość“ (str. 303).

Rzecz interesująca, że zacytowane wyznania — bezwiednie może — doskonale charakteryzują postawę spektatorską, charakterystyczną dla powieściopisarzy realizmu. Zawierają one niezmiernie ciekawą i pouczającą krytykę spektatorstwa jako postawy pisarskiej; i w ogólności „Adam Grywałd“ jest — między inymi — świadectwem kryzysu tej postawy. Aby określić pozycję historyczno-literacką tego utworu trzeba postawić go obok, a właściwie — *po* „Granicy“. Nałkowska, czołowa przedstawicielka t. zw. neo-realizmu (czy też „realizmu psychologicznego“) dochodzi do coraz ściślejszego i pełniejszego opisu rzeczywistości na drodze systematycznej walki ze swym estetyzmem, który — odwrócony w swoje zaprzeczenie — pozostał dotąd czynnikiem organizującym wewnętrzny świat jej dzieł. W związku z tym w „Granicy“ najsilniej przemawia do nas nie splot przedstawionych w niej ludzi i sytuacyj, ale drapieżna pasja pisarki, siła jej bezwzględnego uchwytu rzeczywistości, szczególnie sugestywna w scenach malujących nędzę, brzydotę, starość (paradoks estetyzmu a rebours!). Breza — którego trzeba uznać za głównego ucznia Nałkowskiej, za jej kontynuatora — nie posiada rezerw duchowych autorki „Narcyzy“. W jego powieści wszystko zrównane jest na płask; „obiektywizm“ polega tu nie na podkreślaniu brzydoty czy nędzy lecz na akcentowaniu błahości, szarzyzny, przygaszenia barw, uczuć, myśli. I mimo wysoce artystycznego przedstawienia martwoty i nudy życia (sc. mieszczańskiego), nasuwa się nieodparte pytanie: poco właściwie śledzić losy tych ludzi? — czemu kreślić ich dzieje z takim natężeniem uwagi i pietyzmu, na jaki wcale może nie zasługują?

Niewątpliwie dążenie do t. zw. czystego poznania nie zawiera *w sobie* żadnej legitymacji etycznej: jest etycznie indyferentne i musi być uprawnione jakąś inną dyrektywą. W przeciwnym razie może stać się grzechem lub nawet zbrodnią. I grzesznika spotyka kara: musi stwierdzić z goryczą jałowość i płonność swego żmudnego wysiłku. Wygodna, zwalniająca od ryzyka, postawa spektatorska staje się udręczeniem, i co najgorsza, ujawnia, że na drodze bezinteresownej obserwacji, skrzętnego zbierania materiału i drobiazgowej analizy, cel nie daje się osiągnąć: „prawda życia“ wyślizguje się jakoś między palcami. I narrator opowiadając historię miłości Grywałda i Mosska — główną sprawę powieści, w decydującym momencie musi wyznać z rezygnacją: „Tyle razy zmuszony byłem tutaj posługiwać się plotką, teraz jednak staję bezradny“ (204). To też owa „główna sprawa“ wygląda nader mgliście i mętnie; zasadnicza jej treść zgubiła się doszczętnie w masie drobnych szczegółów, notowanych skwapliwie min, gestów i powiedzeń.

Ale musimy wreszcie zwrócić uwagę na rzecz zasadniczą: oto choć „Grywałd“ w ogóle napisany jest w formie sprawozdania fikcyjnego narratora, zdarzają się tu i owdzie odstępstwa od tej techniki. Konsekwentny tok relacji niejednokrotnie przerywa scena, podana bezpośrednio, przedstawiona t. zw. metodą dramatyczną — scena, której narrator nie był i nie mógł być świadkiem. Taka niekonsekwencja stanowi karygodny błąd artystyczny. A przecież — rzecz godna głębszego przemyślenia — błąd ten jest w skutkach dobroczynny, jakby dla potwierdzenia starej prawdy, że tylko popełniając błędy dokonywa się odkryć. Niekonsekwencja techniczna zostaje okupiona zdobyczą wyższego rzędu: wychyleniem się w inną, wyższą formę, zapowiedzią nowych możliwości. Postawa spektatorska załamuje się, a właściwie wznosi się do podstawy psychologicznej i etycznej solidarności ze światem przedstawionym w opowiadaniu. Sceny takie jak pierwsza wizyta Mosska u Grywałda lub, wzmiankowane wyżej, przeżycie Żenia i Joasi mają jeszcze, mimo odmiennej techniki, podobnie nikłe natężenie i powolne tempo; autor, choć zbył się swego medium —sprawozdawcy, stoi ciągle z zewnątrz: obserwuje, podgląda. Ale już jeden z ustępów „wspomnieniowych“, historia nieszczęsnego toastu Adasia Grywałda, — nb. samoistna, świetna w pomyśle i przeprowadzeniu nowela — zaznacza się głębszym, serdecznym wniknięciem w psychikę bohatera i stanowi ostrożną jeszcze, próbę — niejako — skoku w mroczną głąb jego zdeformowanych zwidzeń i skojarzeń. Analogia z Proustem wydaje się nieistotna: nie ma tutaj proustowskiej, zasnuwającej ostre kontury faktów aury wspomnieniowej — przeciwnie, autor silnie i ostro akcentuje bolesny konflikt egotycznej jaźni chłopięcej i groźnego, nieuchwytnego dla niej, uroczystego konwenansu środowiska. Szczytowym zaś osiągnięciem powieści są fragmenty, przedstawiające (bezpośrednią, dramatyczną metodą) katastrofę i śmierć starego Hozjusza. Siła ich nie da się sprowadzić do banalnego stwierdzenia, że autor „wczuł“ się w ową postać i „wnikliwie“ zanalizował jej osobliwe przeżycia. Siła ta płynie stąd, że Breza w stosunku do Hozjusza porzucił wygodną postawę widza, obojętnego świadka; że całkowicie się z nim zsolidaryzował, psychicznie i duchowo utożsamił, po prostu — rzucił w szaleństwo! I kiedy po przeczytaniu powieści wracamy do tych fascynujących ustępów, nasuwa się myśl, że gdyby Breza zdobył się na równie odważne zsolidaryzowanie się z Grywałdem, sprawa główna powieści nabrałaby tego demonicznego sensu i charakteru, na którym jej zbywa, i może otrzymalibyśmy wówczas utwór nierówny wprawdzie i nieco rozwichrzony, ale za to prawdziwie niepospolity i wzbogacający.

Porzućmy jednak marzenia i umiejmy być wdzięczni autorowi za to co nam dać chciał i potrafił. I w swoim obecnym, realnym kształcie posiada „Adam Grywałd“ wiele zalet niecodziennych, — choć nie są to zalety typowe dla debiutu (a więc, przede wszystkim, zapowiedzi). Cierpliwy i obdarzony subtelniejszym smakiem czytelnik potrafi odczuć i ocenić wyrafinowany artyzm powieści i jej zatajoną a bardzo wybredną i współczesną problematykę psychologiczno-społeczną; krytyk zaś będzie ponadto wdzięczny autorowi za dostarczenie cennego materiału do rozważań nad współczesnymi przemianami sztuki powieściopisarskiej. Rozważania te prowadzą do wniosku, że bezinteresowna postawa spektatorska zdaje się załamywać i przesilać; szczytowymi ustępami „Grywałda“ są bezwątpienia te, w których autor ryzykuje pełną solidarność z bohaterem. Winno się to może dla niego stać drogowskazem — jest to już jednak dziedzina jego osobistych rozstrzygnięć; dziedzina artystycznego sumienia, do której krytyk mieszać się nie może i nie powinien.

LUDWIK FRYDE

* TADEUSZ BREZA: *Adam Grywałd.* Powieść. Warszawa — 1936. Nakładem księgarni F. Hoesicka.

JERZY ZAGÓRSKI

ZNAK

Ten, co srebrne oczy otwiera,
wynurza
i zapala świecące sfery
jak różę,

co ma ręce tonące w muzykach
i wiekach,
który ciosem spycha
człowieka,

lub otacza go skrzydłem
na ścieżkach,
wie: zbłąkana nadaje sygnał
owieczka.

Zatracony w kształtów możliwościach,
ruchomością kolorów pobity
czy prowadzę w jaskinię, czy w kościół
sny płaczące i stalaktyty?

Przywołajmy Tego Jest Który
(otulony obłokiem ucieka).
Czas jest łowcą i wielkim złoczyńcą.
On aniołom rozdziela melodie,
jak bogate dywany wschodnie,
ale cieniem i kurzem burym
zasypuje gościńce
człowieka.

I dlatego człowiek drży jak kret
oślepiony przez cieniów przystań,
kiedy ktoś mu, jak we śnie, flet
daje w huków pauzie puszystej.

KONRAD WINKLER

Rzeźba Augusta Zamoyskiego

W Instytucie Propagandy Sztuki

I

Pisząc o rzeźbie Augusta Zamoyskiego — niepodobna wprost nie napomknąć o współczesnym obliczu rzeźby europejskiej. Sztuka Zamoyskiego, bowiem, nie jest zawieszona w próżni, ani nie szuka oparcia o zwietrzałą tradycję zamierzchłych epok,



A. ZAMOYSKI AKT

chociaż z tradycji tej konsekwentnie wypływa — lecz wiąże się ściśle ze współczesnymi dążeniami w plastyce europejskiej u samych jej szczytów. A owe szczyty stoją dziś przeważnie na gruncie t. zw. konstruktywnego klasycyzmu — tego klasycyzmu mianowicie, który historycznie biorąc jest logicznym następstwem doświadczeń aż dwu rzeźbiarskich pokoleń: od rodinowskiego począwszy, aż po kubistów włącznie.

Bezsporną zasługą porodinowskiej epoki, było szczere i bezpośrednie ustosunkowanie się do formy — nie jako symbolu we wczorajszym słowa tego rozumieniu — lecz jako pewnej sumy wewnętrznych przeżyć artysty i jego odpowiednio nastawionej estetyki. Wyrazić swój stosunek do świata w sposób prosty i nieskomplikowany — wydobyć z surowego materiału maximum plastycznego wyrazu, a przy tym stworzyć jednolity organizm rzeźbiarski z bryły granitu, czy marmuru — oto dążenia i cele współczesnej rzeźby. Kubizm przyniósł wprawdzie pewną jednostronność optyki w surowym upraszczaniu form i sprowadzaniu ich do zasadniczych elementów — ale to uproszczenie nie było jednak ograniczeniem, czy zubożeniem tej optyki — zmierzając mimo wszystko do rozszerzenia skali widzialności świata. W ostatniej fazie rozwoju formy rzeźbiarskiej z kubistycznej doktryny pozostało to jedynie — co doktryną przestało być naprawdę — a co dzisiaj wyraża zasadniczą linię sztuki konstruktywnej. Chodzi tutaj głównie o harmonię całości, o równowagę brył i mas, o architektonikę dzieła, gdzie nawet najmniejszy szczegół nie może się wyłamać z ram zakreślonych przez logikę budowy i stylu.

Czyż można jaśniej sformułować estetykę antycznej rzeźby? Ale stosunek Greków do rzeczywistości był zgoła inny. Mimo wszystko opierał się on na sensualnej selekcji form wedle zasad i proporcyj dających w ogólnej sumie fizyczne piękno żywego modela. Dzisiaj atoli fizyczne piękno lub brzydota nie jest zagadnieniem estetycznym, zaś nowoczesny klasycyzm i jego kryteria — stwarzają możność nowego podejścia do rzeczywistości, gdzie tylko niektóre elementy podnosi się do godności plastycznego materiału z którego powstaje forma. I na tym właśnie prawie wyboru i doboru owych elementów, polega dystans między antykiem a klasycyzmem różnych epok — dystans rosnący wciąż w miarę drogi przebytej po różnych zakamarkach myśli ludzkiej w ciągu wieków.

Cechą charakterystyczną naszej epoki — jest dążność do panowania nad bezpośredniością instynktu. Stąd pochodzi owa powściągliwość intelektualna i uczuciowa, stąd owo umiarkowanie w wyborze środków artystycznych w rzeźbie, gdzie przyszły do głosu zasady porządku, konstrukcji, intuicji i prawa.

Te właśnie cnoty rzeźbiarskie drzemały w Zamoyskim już w zaraniu jego artystycznej kariery. Po przelotnym flircie z polskimi ekspresjonistami, skupionymi dokoła poznańskiego „Zdroju" — Zamoyski rychło rozejrzał się za innym środowiskiem, któreby bardziej pasowało do jego bujnej, temperamentowej natury. W tym czasie powstała w Krakowie (r. 1917) grupa formistów. Formizm wojujący podówczas z naturalizmem i impresjonizmem — posiadał mimo to niemały zmysł realności, opierając się prawie wyłącznie na treści formalnej i plastycznych elementach przedmiotu. Zasada ta odpowiadała rzeźbiarskiemu instynktowi Zamoyskiego. W swych licznych portretach abstrakcyjnych (jak np. Chwistka, architekta A. Loos'a, p. L. Aderowej i t. p.) — tudzież w swych kompozycjach figuralnych — artysta usiłuje niejako przeprowadzić selekcję wizualnego materiału w sensie jak najdalej idącej syntezy treści plastycznej, zawartej w przypadkowym kształcie natury. Po odrzuceniu tego, co relatywne, przemijające, nieistotne — pozostało w tych rzeźbach to mianowicie — co wieczne, indywidualne, co stanowiło niejako substrat osoby czy rzeczy. Odgadywało się w tych portretach pierwiastkowe rysy wyobrażanych osób — ale rysy te były raczej plastycznym symbolem portretowanego oblicza, aniżeli jego idywidualną charakterystyką. Podobnie traktował artysta swoje grupy figuralne; tu jednak chodziło o plastyczny wyraz wzajemnego stosunku brył i mas, z czego powstawała ogólna forma kompozycyjna. Nie mają te splecione w uścisku ciała żadnego indywidualnego gestu, ni wyrazu — a kształty ludzkie, tworzące napięcie formy skondensowanej, mimo dość daleko idącego uproszczenia, wytwarzają w swym ruchu zastygłym bardzo jasną, rytmiczną grę linij i mas.

II

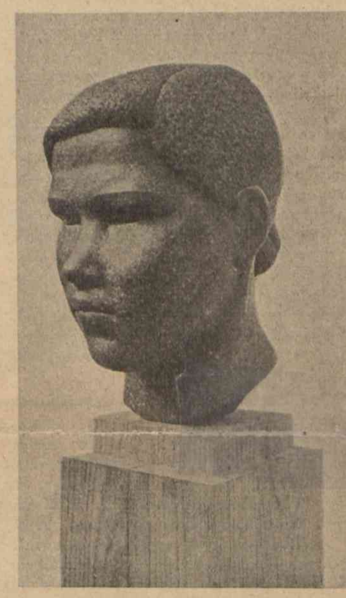
Niektórym się wydaje, że na tym skończyły się eksperymenty formistycznej awangardy. Ale „Termidor" rewolucji formistycznej nie polegał bynajmniej na powrocie do tradycyjnego realizmu, czy naturalizmu. Formiści bowiem, w swej kolektywnej niemal pracy nad odbudową czysto plastycznych wartości w malarstwie i rzeźbie — podobnie jak kubiści, przeszli przez pewien kompleks przeżyć i wzruszeń, przez pewną ewolucję estetycznych pojęć — które kształtując odnowa ich stosunek do świata — zmieniły równocześnie ich nastawienie psychiczne, pod wpływem którego powstaje wizja w pro-



A. ZAMOYSKI WIERKA

cesie tworzenia. Ta okoliczność, że obrazy i rzeźby byłych formistów stały się dziś bardziej czytelne, bardziej przypominające kształty świata rzeczywistego — nie dowodzi bynajmniej wyrzeczenia się dawnych zasad, czy idei — ale raczej tylko zmiany taktyki w formułowaniu tej samej myśli plastycznej w obliczu zjawisk. Jeśli rzeźba Zamoyskiego, przedstawiająca np. leżący akt kobiecy—nie jest w rażącej sprzeczności z prawami naturalnymi i posiada wszelkie cechy przyrodzonego prawdopodobieństwa — to nie jest to dla artysty ułatwieniem, ale raczej utrudnieniem: musi on bowiem podnieść cały ów balast owego prawdopodobieństwa naturalnego, przy zachowaniu identycznego stanowiska, jakie dawniej zajmował w swej sztuce abstrakcyjnej. Punkt wyjścia: konstrukcja całości — pozostał ten sam — zmieniły się tylko akcesoria i pewne szczegóły kompozycji, które ją może wzbogacają — ale i równocześnie komplikują. Kto pamięta początkowy, naturalistyczny okres rzeźbiarskiej twórczości Zamoyskiego — gdzie artysta z łatwością pokonywał wszelakie trudności tego stylu — ten doskonale zdaje sobie sprawę z olbrzymiego dystansu, jaki dzieli te dwa różne światy: dawny, „naukowy" naturalizm impresjonistyczny i dzisiejszy realizm klasycyzujący. Trzeba było dopiero przejść przez ów kubistyczny, czy też formistyczny „czyściec formy" — aby dojść do pogodzenia tych dwóch sprzecznych elementów: przypadkowości form naturalnych, z zasadą porządkowania i komponowania czystych wartości plastycznych. Te zasady zajmują w sztuce Zamoyskiego dominujące miejsce i one to kładą piętno na każdej jego pracy we wszystkich etapach jego twórczości, bez względu na to, czy dana rzeźba wygląda „jak żywa", czy nie.

Istnieje atoli pewna okoliczność, która ową kwestię „łatwości i trudności" w tej dziedzinie mocno komplikuje. Jest to kwestia rzeźbiarskiej faktury i materiału. Wprawdzie niektórzy z krytyków twierdzą, że „nasz ekrazytowy Gucio" (tak nazywaliśmy w grupie formistów Zamoyskiego)—nie mógł się zadowolić „miętoszeniem" gipsowego ciasta lub gliny — że jego sportowa natura musiała wyładować się w mozolnym wkuwaniu się w bloki granitu czy bazaltu.— Może jest w tym cokolwiek prawdy — mnie się atoli wydaje, że nie chodziło tutaj o wysiłek mięśni przy obróbce niezwykle opornego materiału — lecz o uzyskanie zgodności i celowości faktury z formą. Twardy granit narzuca wprawdzie artyście pewne prawa i zmusza go do wstrzemięźliwości w podejściu do formy — ale też równocześnie stwarza niejako warunki — gdzie uproszczenie kształtu naturalnego wypływa logicznie z molekularnych własności tego materiału, koordynując wolę artysty z materią jego tworzywa. A Zamoyski jest niebylejakim majstrem w fakturowym opanowaniu powierzchni rzeźby. Nie powierza tej pracy nikomu, znajdując niewymowną rozkosz w wysiłku rzeźbiarskiego rzemiosła. Podziwiamy tu jego smak, poczucie miary i kulturę oka, zao-



A. ZAMOYSKI WIERKA (PROFIL)

strzone w wieloletnim obcowaniu z najwspanialszą kulturą plastyczną świata — gdzie wzajemnie krzyżujące się wpływy, stapiając się w jedną bryłę kierunku — urzeczywistniają dziś marzenie o stylu naszych czasów.

Od tych zbawiennych wpływów nie ucieka sztuka naszego rzeźbiarza a jego powinowactwo z Maillolem, jest raczej powinowactwem idei — nie formy. Jest ono bowiem jedynie wyrazem pewnej organiczności myśli i przeżyć w tworzeniu się stylu naszej epoki.

KONRAD WINKLER



A. ZAMOYSKI RZEŹBA

CZESŁAW ZGORZELSKI

Droga na Ocean

Jeden z krytyków sowieckich, przemawiając podczas dyskusji o ostatniej powieści L. Leonowa p. t. *Droga na Ocean* *, wyraził się, że utwór ten opracował autor z taką starannością i drobiazgowością, jakby to był wiersz liryczny, a nie długa, prozaiczna powieść. I jest w tym pewna doza słuszności: w skomplikowanej, napozór niedołężnej i dziwacznej kompozycji utworu, w jego swoistym, oryginalnym stylu znać duży wysiłek twórczy autora, konsekwentnie zdążającego do osiągnięcia zakreślonych sobie celów artystycznych. I jeśli mimo wielowątkowego charakteru dzieła, mimo przeładowania go bogactwem materiału, przejawiającego się w ogromnej ilości tematycznych dobudówek w formie epizodów, dygresyj lub historyj i uwag nawiasowych, powieść Leonowa odczuwamy jako pewną organiczną całość — to wrażenie to wynika przede wszystkim z dokładnie przemyślanej kompozycji utworu i zręcznie zastosowanych „chwytów" techniki literackiej.

Konstrukcję swej powieści oparł Leonow o dzieje głównej postaci, Kuriłowa, grupując wokół niego pozostałe osoby i starając się w miarę możności uniknąć tej przepaści, jaka w utworach o podobnej strukturze oddziela zwykle bohatera od innych postaci powieści. Kuriłow nie jest bynajmniej ani wyłącznym przedmiotem opowiadania, ani też postacią, której aspekt dominuje w przedstawianiu poszczególnych zdarzeń. Rozdziały, bezpośrednio odnoszące się do Kuriłowa i stanowiące nieco więcej niż trzecią część całej powieści, raz po raz przeplatają się z dłuższymi partiami, w których autor, zapominając niejako o głównym bohaterze, wysuwa na czoło inne — nieraz drugoplanowe—postaci. Mimo to jednak powieść nie rozpada się na szereg wątków z odrębnymi bohaterami i Kuriłow wyraźnie odgrywa rolę postaci centralnej, z którą wiążą się niemal wszystkie sprawy powieści (pewien wyjątek stanowi tu wątek Pochwisniewa i historyczna dygresja o przeprowadzaniu linii kolejowej).

Jedną z głównych spraw, związanych bezpośrednio z Kuriłowem, jest powolny ale stały rozwój nieuleczalnej choroby, która niepostrzeżenie toczy organizm bohatera i coraz nieuchronniej grozi mu śmiercią. W pewnym związku z tym procesem, plastycznie przedstawionym przez autora w całym jego przebiegu od pierwszych, napół uświadomionych dolegliwości do stanu, w którym Kuriłow po jednym ataku z przerażeniem wyczuwa zbliżanie się następnego, pozostają także dzieje stosunków, jakie łączą go z Mariną i Lizą. Ale sprawy te nie posiadają znaczenia wątków głównych, przewijających się poprzez *całą* powieś i występują tylko w charakterze epizodów, które wskutek przeplatania się z opisami choroby Kuriłowa pozwalają autorowi na wytworzenie sugestii czasu, oddzielającego jej kolejne etapy. W obu tych wątkach Kuriłow zachowuje stanowisko bierne i nie dąży wcale do ujęcia w swe ręce biegu wypadków, które wskutek tego pozostają przeważnie poza zasięgiem jego woli. To też nie może tu być mowy o „akcji" we właściwym tego słowa znaczeniu; są to tylko „sprawy", które służą autorowi do jak najpełniejszego ukazania Kuriłowa i jego otoczenia zapomocą wnikliwej analizy ich doznań psychicznychh. Bo też nie bieg wypadków, ale psychologia postaci leży tu w centrum zainteresowania autora.

Zupełnie inny charakter posiada natomiast trzeci wątek powieści, związany z osobą Gleba Protoklitowa, b. „białogwardzisty", który zręcznie ukrywając swą antyrewolucyjną działalność, potrafił pozyskać zaufanie władzy i zająć odpowiedzialne stanowisko w kolejnictwie sowieckim. Wątek ten w przeciwieństwie do poprzednch kształtuje się w formie wyraźnej akcji prowadzonej głównie przez Protoklitowa, gdyż jego antagonista, Kuriłow, zachowuje na ogół postawę wyczekującą i po pewnym czasie przekazuje swą rolę redaktorowi miejscowej gazety, Pieriesypkinowi. Autorowi chodzi tu już nie tyle o psychikę postaci, ile raczej o sam przebieg akcji, którą rozwija ze pomocą sposobów, zbliżonych do techniki powieści kryminalno-dedektywistycznych. Toteż rozwinięcie wątku nie nastręczałoby wiele trudności, gdyby nie to, że temat wrogów rewolucji, ukrycie działających na szkodę Z. S. R. R., jest bardzo popularny w literaturze sowieckiej i wskutek tego nie łatwo tu o nowy i oryginalny wyraz. Lecz Leonow potrafił nie tylko uniknąć grożącego mu niebezpieczeństwa, ale też wykorzystać je do celów artystycznych. Stosowanie szablonowych chwytów literackich ułatwia mu stałe *igranie z domyślnością czytelnika*, celowe skierowywanie jej na fałszywy ślad, aby potem tym bardziej zaskoczyć nieoczekiwanym zakończeniem sprawy. Początkowe rozdziały powieści pozwalają przypuszczać, że tematem jej będzie zdemaskowanie wrogów rewolucji, kryjących się w kolejnictwie sowieckim, przy tym wszystko wskazuje na to, że w akcji tej Kuriłow odegra rolę „detektywa". Niejasne wydaje się tylko, kto będzie tym wrogiem, tropionym przez bohatera utworu. Na podstawie trzeciego rozdziału domysły czytelnika zatrzymują się na postaci Omieliczewa. Gdy jednak z biegiem utworu czytelnik upewnia się, że głównym „przestępcą" jest Glieb Protoklitow, Leonow w taki sposób rozwija akcję, że wciąż kogo innego podejrzewamy, o to, iż stanie się ostateczną przyczyną zdemaskowania wroga. Tak więc, gdy Kuriłow stopniowo usuwa się z „placu boju", domysły czytelnika skupiają się na postaci Pieriesypkina, potem wydaje się, że główną rolę odegra tu Kormilicyn, a od rozdz. *Diepo* w centrum podejrzeń czytelników staje także robotnik Gaszin. Zręczne wykorzystanie szablonu literackiego pozwala autorowi na celowe podtrzymywanie tych podejrzeń aż do ostatniej chwili, wskutek czego zdemaskowanie Protoklitowa przychodzi z najmniej oczekiwanej strony, znakomicie zwiększając efekt artystyczny kulminacyjnego punktu akcji.

Wspomniane tu wątki stanowią główny zrąb powieści. Prócz nich istnieje jeszcze cały szereg wątków i epizodów pobocznych, takich np. jak dzieje małżeństwa Lizy i Ilii Protoklitowa (dlaczego Ilja ma tu być stroną winną i ukaraną?), żałosna historia starego Pochwisniewa, sprawy, związane z Omieliczewym i dzieje jego rodu (jakże bardzo podobne do dziejów „rodziny Artamonowych" Gorkiego) oraz pięknie zarysowany epizod Sajfułły. Ale i to nie wyczerpuje tematycznej zawartości utworu Leonowa, który posiada jeszcze wątki, sprawiające wrażenie odrębnych całości, luźnie doczepionych do głównego zrębu powieści, dobudówek, zniekształcających konstrukcję całego utworu. Są to wycieczki poza ramy czasowe, obejmujące główną część opowiadania: historyczne nawroty do niedawno minionej przeszłości i utopijna fantazja na temat przyszłych dziejów świata i ludzkości. Pierwsze z nich łączą się w pewnej mierze z głównym tematem powieści, odgrywając przeważnie rolę t. zw. „Vorgeschichte" w stosunku do postaci lub miejscowości, przedstawianych w utworze (bo tak — od biedy — możnaby ująć kompozycyjną rolę historycznych odkryć Pieriesypkina i epizodu ze Spirydonem Matoczkinem), a odmalowując stosunki społeczno-obyczajowe poprzedzającego okresu, harmonizują z ogólnym tonem powieści.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa kilku utopijnych rozdziałów, które „ujęte w całkiem odrębną formę z lekka żartobliwych, pseudonaukowych fantazyj — sprawiają wrażenie obcych, niezasymilowanych wtrętów, co staje się tym wyraźniejsze, że autor nie potrafił nadać im charakteru umotywowanych artystycznie dygresyj. Nie odczuwa się żadnego organicznego związku między „chwilą obecną" utworu, a tą utopijną rzeczywistością odległej przyszłości. Leonow nie nadał jej wcale rysów jakiejś logicznej konsekwencji wypadków, które prezdstawił w głównej części swej powieści, —jakiegoś ostatecznego etapu ewolucji, która mogłaby być wynikiem pracy Kuriłowa, Pieriesypkina, Sajfułły i in. Ciekawy pomysł ukazania „chwili obecnej" utworu w perspektywie przeszłości i przyszłości zawiódł Leonowa przede wszystkim wskutek wyjścia poza zakres zasadniczego zagadnienia powieści. Głównym przedmiotem wizyj utopijnych są wojny i przemiany społeczne, nowe, budujące się stolice i wynalazki oraz udoskonalenia różnego rodzaju, a nie zmiana psychiki ludzkiej i stosunków obyczajowo-społecznych, które skupiają całe zainteresowanie Leonowa w podstawowych wątkach powieści. Tych przyszłych ludzi nie oglądamy niemal wcale od strony ich wewnętrznego życia i w potoku zdarzeń wojennych ginie wizerunek duchowy przyszłego społeczeństwa. Kuriłow i autor, odbywający wspólnie wycieczki w te odległe regiony utopijnych marzeń, zapomnieli o najważniejszym — może dlatego właśnie, że Leonowa tak często poprawiał tu główny bohater jego utworu.

Ten bezpośredni udział autora w biegu spraw powieści jako jednej z literackich postaci i stosunek jego do pozostałych osób utworu przpomina nieco technikę *Złodzieja*. *Droga za Ocean* posiada zresztą cały szereg innych właściwości, znanych już nam z poprzedniej twórczości Leonowa. Tu więc należałoby wymienić jego niechęć do jasnego, przejrzystego przedstawiania biegu spraw powieści, świadome ukrywanie pewnych związków między zdarzeniami, postaciami i wątkami, których splot staje się jasny dopiero w środku lub w samym końcu utworu, celowe unikanie chronologicznego następstwa poszczególnych etapów odtwarzanej historii i w związku z tym olbrzymie znaczenie, jakie w budowie jego powieści odgrywa zaznajamianie czytelnika z przeszłością postaci. Nigdy nie występuje ono w tradycyjnej roli ekspozycji na początku książki. Leonow odsuwa je zwykle do dalszych rozdziałów, a niekiedy — jak to jest np. w *Drodze za Ocean* — rozprasza je na przestrzeni całego utworu. Przy tym wykazuje dużą pomysłowość w wyszukiwaniu motywów, które usprawiedliwiłyby to kilkakrotne nawracanie do okresu, poprzedzającego czas akcji utworu.

Zagadnienie czasu jest zresztą jedną z najbardziej skomplikowanych i jednocześnie najciekawszych kwestii, które nasuwają się w związku z ostatnią powieścią Leonowa. Pewien nieład chronologiczny, jaki siłą rzeczy staje się wynikiem takiego przetasowania epizodów o różnym aspekcie czasowym, łączy się tu z bardzo silnym *wrażeniem mijania czasu*, osiągniętym wskutek związania go z rozwojem jednego z głównych wątków utworu, chorobą Kuriłowa. Jej coraz silniejsze objawy stają się czymś w rodzaju uderzeń zegara, odmierzającego poszczególne okresy czasowe w jednoczesnym rozwijaniu się innych spraw powieści.

Korzystne wrażenie, jakie odnosi się z zestawienia utworów Leonowa z większością literackiej twórczości Sowietów, wynika w dużej mierze z głębi i bogactwa życia wewnętrznego jego postaci. To nie są jakieś sztuczne marionetki, poruszające się w myśl nakazów szablonu literackiego, ale żywi ludzie, których profil duchowy rysuje się przed oczyma czytelnika z większą bodaj plastyką, niż ich wygląd zewnętrzny. (Profil — a nie ewolucja duchowa, gdyż wizerunki postaci, przeżywających głębokie przemiany wewnętrzne, nie zawsze udają się Leonowowi, jak np. Liza, której obraz wyraźnie rozpada się na dwie różne postaci: próżnej, małodusznej żony Protoklitowa i subtelnej, ofiarnej kochanki Kuriłowa). To *wrażenie pełni i bogactwa psychicznego postaci* osiąga Leonow dzięki równorzędnemu traktowaniu dwu różnych dziedzin stwarzanej przez się rzeczywistości oraz *jednakowo realistycznego ujmowania zjawisk duchowego i materialnego świata*. Wyobraźnia jego postaci czynna jest nieustannie, stale wytwarza jakieś zdarzenia, sceny i dialogi, które ani przedtem ani potem nie znajdują swego wyrazu w literackiej rzeczywistości utworu i pozostają fikcją, nie wpływającą wcale na istotny bieg spraw w powieści. Dla Leonowa te fikcyjne wytwory wyobraźni jego postaci są równie ważne i realne, jak i wszystkie inne zdarzenia przedstawianej rzeczywistości; wprowadza je do utworu nie z jakichś innych ubocznych względów, ale dlatego, że są dlań cenne same w sobie. Ważne i realne są dla niego nie tylko te epizody ze stosunku Pochwisniewa i Tanieczki, które istotnie zdarzyły się przed wielu laty, ale i te, które wytworzyła chorobliwie podniecona wyobraźnia zazdrosnego starca; ważna i realna jest nie tylko scena pierwszej rozmowy Kuriłowa z Glebem Protoklitowem, ale i wszystkie te, które powstały wyłącznie w imaginacji byłego „białogwardzisty" w chwili, gdy przygotowywał się do ostatecznej rozprawy ze swym prześladowcą. Pochwisniew, odwiedzający w swej wyobraźni grób ukochanej Tanieczki, lub dręczony wizją ubogiej staruszki, kołaczącej do jego kawalerskiego mieszkania, niewierna Zośka bezlitośnie napastująca wyobraźnię Kornilicyna, daleka Mariam zjawiająca się raz po raz w imaginacji Sajfułły, lub incydent między Łuką i Ziamką, oglądany przez Kuriłowa oczyma wyobraźni — wszystko to składa się na świat „złudy", który dzięki realistycznemu traktowaniu go przez autora nie tylko ogromnie pogłębia i wzbogaca psychikę poszczególnych postaci, ale też ujmuje ich przeżycia w *dramatyczny kształt zdarzeń* odgrywających się „jak na jawie".

Inną, niemniej ciekawą, właściwością twórczości Leonowa jest umiejętność nadawania swemu opowiadaniu cech *żywej, bezpośredniej relacji*. Czytelnik przez cały czas lektury odczuwa bliską obecność autora i posłusznie ulega wszystkim emocjonalnym sugestiom jego postawy wobec przedstawianych zdarzeń i postaci. Poprzez pozornie spokojny, epicki ton opowiadania raz po raz przebijają się jakieś ledwo wyczuwalne, subtelne akcenty osobistego stosunku autora do zjawisk stwarzanej rzeczywistości. I przejawia się to nie tylko w lirycznych dygresjach i nawiasowych uwagach—tak ogromnie charakterystycznych dla stylu Leonowa — ale i w częstym rezygnowaniu ze stanowiska wszechwiedzącego autora, obserwującego swe postaci z jakiejś niedosiężnej wyżyny. Leonow chętnie korzysta z każdej okazji, aby jak zwykły śmiertelnik wmieszać się w tłum swych postaci i wziąć udział w biegu spraw na równych z nimi prawach, zawsze jednak sam prowadzi opowiadanie, nawet wtedy, gdy podkreślając swą niedostateczną znajomość przebiegu zdarzeń, powołuje się na relację naocznego świadka (niekiedy chwyt ten przybiera cechy omijania szczególnie trudnych miejsc utworu — por. np.scenę śmierci Ageja w *Złodzieju*, lub moment zdemaskowania Gleba Protoklitowa w *Drodze na Ocean*).

W związku z tą właściwością utworów Leonowa pozostają także pewne charakterystyczne zjawiska jego stylu. W tych rozdziałach, które traktują o zwykłych zdarzeniach i postaciach, proza Leonowa nabiera cech swobodnej, niefrasobliwej gawędy, w której nie trudno odczuć żartobliwy, czasem zlekka ironiczny stosunek autora do stwarzanej rzeczywistości (por. np. scenę u Dudnikowa, lub niektóre stronice, poświęcone dziejom Pachwisniewa, albo historycznym poszukiwaniom Pieriesypkina). Kiedy indziej zaś, wtedy zwłaszcza gdy wzruszenie postaci udziela się także autorowi, który w odtwarzanych zdarzeniach dopatruje się objawów heroizmu lub piękna prawdziwej poezji, styl Leonowa dźwięczy akcentami szczerego wzruszenia, przybierając szereg elementów poetyckiej, wzburzonej prozy (por. np. początek rozdz. p. t. *Utro*, lub niektóre ustępy, poświęcone Sajfulle i jego towarzyszom). Ale nie są to bynajmniej jedyne struny, dźwięczące w twórczości Leonowa. Skala jego nastrojów jest ogromnie bogata i różnorodna, nie zbraknie w niej ani akcentów prawdziwego humoru, ani wyrazów najwyższego zachwytu wobec piękna przyrody, ani też rzewnego współczucia wobec małych, słabych i bezbronnych. Najsilniejsze efekty osiąga Leonow z zestawienia siły i słabości fizycznej, dziecięcej naiwności i powagi dorosłego człowieka, wschodzącego życia i zbliżającej się śmierci. To też ustępy, odtwarzające stosunek zgrzybiałej matki Sajfułły do syna, który tak niepostrzeżenie wyrósł na dorodnego mężczyznę, czy też sceny, odmalowujące zażyłą przyjaźń Kuriłowa i Ziamki, należą do najpiękniejszych kart powieści.

CZESŁAW ZGORZELSKI

* LEONID LEONOW: *Doroga na Okiean*. Gosudarstwiennoje Izdatielstwo „Chudożestwiennaja Litieratura", Moskwa 1936, str. 627.

KAROL IRZYKOWSKI

„JUDYTA" J. GIRAUDOUX

Sztuk na temat biblijnej Judyty liczy literatura europejska kilkadziesiąt. Pisali je Niemcy, Anglicy, Francuzi, Włosi, Hiszpanie (Żydzi ani jednej). Były też poematy — w Niemczech od 11-go wieku — i opery o Judycie. Także kilka sławnych obrazów n. p. Guidona Reniego, który natchnął Hebbla, u nas Smuglewicza (znajduje się w Wilanowie). Tyle plastyczności i wzorowego optymizmu jest już w samej Księdze o Judycie. Jej historia jest zarówno patriotyczną, dającą się przesymbolizować dla każdego narodu, jak religijną, pełną aluzji także do Nowego Testamentu. Istnieje nawet sztuka o Judycie napisana przez Jezuitów. Także zetknięcie się dwóch kultur i dwóch religii pociągało wyobraźnię autorów. A może pociągało ich jeszcze coś niedopowiedzianego, czego dotknąć nie śmieli, ani może nazwać nie mogli.

W r. 1818 została napisana antysemicka sztuka o Judycie, przez niewiadomego autora, który w przedmowie zwraca się przeciw uświetnianiu skrytobójstwa popełnionego przez Judytę. Dziś by to nazwano „próbą rewizji". Sztuka ta przeminęła bez echa. Dopiero w 1838 r. Fryderyk Hebbel znalazł skarb zakopany w temacie Judyty. Oburzyła go Judyta biblijna, którą uznał za „fanatyczno-chytrego potwora", „za heroiczną kocicę w rodzaju Karoliny Corday", niedojrzałą do tragedii. Czy i co robił Holofernes z Judytą — oto pytanie, które autorzy „Judyt" obchodzili wstydliwie z daleka, a przecież ono jest rozstrzygające. W seksualnym stosunku tych obojga musiało być coś nieprzejednanego i Hebbel zdefiniował to jako „Verwirrung der Gefühle" (zamącenie uczuć). Jego Judyta przychodzi do obozu Asyryjczyka z pobudek patriotycznych, o-



EICHLERÓWNA

czarowana jego wspaniałą i okrutną męskością zakochuje się w nim, lecz on ją gwałci; teraz rozkosz miesza się z chęcią zemsty, zemsty osobistej, zemsty czysto kobiecej za to, że to nie było tak, jak by ona była chciała, i Judyta morduje śpiącego Holofernesa już z pobudek własnych, a nie patriotycznych. To przesunięcie motywów w sobie odczuwa Judyta jako swój piorun tragiczny: czyn jej przerasta ją i przygniata. Otwiera się tu jeszcze mnóstwo nowych zagadek psychologicznych, które później zainteresowały także freudystów; poezja Hebbla była w tym, że cały ten splot intelektualny uruchomił jako kipiątek życiowy.

Jest jeszcze druga dość sławna „Judyta", zuchwała komedia Jerzego Kaisera, współczesnego dramaturga niemieckiego: jej tematem jest, jak 15-letnia jurna żydóweczka ma wciąż pecha w swych staraniach, by znaleźć kogoś, co by ją pozbawił dziewictwa; Holofernesa zabija przypadkiem, upędzając się za Nabukadnezarem; wreszcie gdy jest już na szczycie swej chwały biblijnej a nędzy panieńskiej, gdy pobożne hołdy rozbrzmiewają, — za kotarą, na miejscu Świętego Świętych arcykapłan czyni jej zadość.

Trzecią sławną „Judytą" będzie „Judyta" Giraudoux z r. 1931.

Zewnętrzny przebieg tragedii Giraudoux, a także niektóre jej szczegóły tak bardzo przypominają „Judytę" hebblowską, że byłoby to jeszcze większą niezwykłością, gdyby te podobieństwa były tylko przypadkiem. Mirza, służebnica Judyty hebblowskiej, odpowiada Zuzannie u Giraudoux; u Hebbla Judyta namawia ją, żeby ona wzięła na siebie chwałę czynu morderczego, u Giraudoux Zuzanna robi to sama z siebie. Inne odchylenie w zasadniczym podobieństwie: u Hebbla Judyta wszedłszy do namiotu Holofernesa chwilę waha się w rozpoznawaniu wodza wśród jego kapitanów, wnet jednak orientuje się i pada mu do nóg ze słowami: „tylko jeden może tak wyglądać". „Do mojej twarzy mam tylko ja jeden prawo"—odpowiada Holofernes. Duch przekory podsuwa tu poecie francuskiemu wręcz przeciwną sytuację: za Holofernesa podaje się Egon, jego podwładny, przy tym pederasta, Judyta nie poznaje się na tym, nie przeczuwa, nawet go całuje — i potem jest bardzo niezadowolona z tej pomyłki swego instynktu. Efraimowi, Hebrejczykowi zakochanemu w Judycie, odpowiada u Giraudoux Jan. Równie skomplikowane jak u Hebbla są u Giraudoux precedensy Judyty: tam wdowa-panna, której w nocy poślubnej zaniechał mąż, odepchnięty tajemniczą Bożą ręką; tu półdziewica nowoczesna, filozofująca o dziewictwie. Przekornie pomyślana, ale już także w stosunku do biblii, jest postać Holofernesa: nie okrutnik i barbarzyńca lecz uroczy bawidamek, flirciarz, Donżuan, który tylko dlatego nie potrzebuje uwodzić, że „materiału" ma w bród.

Ale punkt główny — motyw zabójstwa! Tutaj analiza Giraudoux jest ściślejsza, pedantyczniejsza, idzie jednak również śladami Hebbla, — co prawda żaden dzisiejszy pisarz i bez Hebbla nie zaniedbałby wyzyskać seksualnych możliwości zawartych w stosunku Judyty do Holofernesa. U Giraudoux Judyta oświadcza kapłanom żydowskim wręcz, że zabiła Holofernesa nie z nienawiści, lecz z miłości i spór o te dwa słowa trwa przez cały akt trzeci, aż Judyta ulega. Pod względem seksualnym rozwiązanie Giraudoux jest prostsze niż u Hebbla: nazajutrz po nocy z Holofernesem Judyta chciała popełnić samobójstwo, ale wpierw zabiła śpiącego kochanka, aby ocalić piękno przeżytego romansu. Ale jest jeszcze dalsza nadbudówka, i jeżeli trafne jest moje przypuszczenie, że on wzorował się na Hebblu, to powiedzieć też można, że jest jak ów kolibryk w bajce Mickiewicza, co się pod orła skrzydło utulił a potem ponad niego jeszcze wyleciał.

Świdrując psychologicznie, Giraudoux napotyka na inną warstwę niż seksualna: warstwę jakiegoś — powiedzmy — automatyzmu czynu. Judycie ukazał się krążek na piersi Holofernesa; igrając sztyletem nad tą piersią, zadrasnęła ją a potem już poszło samo. W każdym czynie jest pewien moment zaskakiwania siebie samego. Wie o tym Mickiewicz, gdy Jackowi każe mówić o różnicy między „przeklętą bronią ognistą" a mieczem. Czyn Judyty wykonany był w półnamyśle, a może bez namysłu, może był jej nawet — poddany? I oto jest taka chwila: kiedy arcykapłan i jeden z kapitanów namawiają Judytę i nawet grożą jej, żeby przychyliła się do ich wersji jej czynu: nienawiść a nie miłość. Judyta ma moment ocknienia się, kontempluje przeżytą u boku Holofernesa chwilę, przypomina ją sobie. Sztylet wszedł w jego ciało jakby sam, ciężar i rozmach sztyletu były większe niż się po sobie spodziewała, — prawdopodobnie kierował nim Bóg. Judyta przeżywa w sobie podobny skręt myślowo-moralny, jak Ewa Pobratyńska bita przez Pochronia „w mordę" nad listem do Szczerbica. W Ewie zbudził się szatan, w Judycie układa się misterna i misteryjna tkanka sofistyczna, że Bóg i duchy boskie od początku nad nią specjalnie czuwali, kierowali jej krokami, wytwarzali między ciałem jej a ciałem Holofernesa taką zasłonę delikatną, że ona pozostała czysta, w końcu że duchy uczepiły się sztyletu i zatopiły go w piersi rzekomego kochanka. Odświeżając i analizując swoje wspomnienia, Judyta równocześnie je — fałszuje.

To co potem następuje, jest już likwidowaniem resztek legendy erotycznej a zapanowaniem tej ponurej i szablonowej legendy biblijnej, którą żydzi ułożyli sobie już od początku. Szablony zawsze zwyciężają. Judyta staje się tak dalece wspólniczką fałszu, że teraz nie ona kapłanom lecz oni jej mogą postawić warunki, poprzedzające jej apoteozę. Nawet i te targi z kapłanami zaznaczone są u Hebbla: Judyta żąda, żeby ją zabili, gdyby miała dać dziecko.

Ostatecznie, tak samo jak u Hebbla, Bóg hebrejski zwycięża, — ale autor francuski niby na marginesie jeszcze zaznacza, że ten Bóg nie zważa na detalia i w ramach swego planu dopuszcza nawet ludzkie grzeszki i indywidualne przyjemności. Niemiecki autor podkreśla co innego: Bóg lekceważy indywidualne katastrofy, używa ludzi jako narzędzi...

Sztuka Giraudoux ma wysoką wartość i jako nowa, dalsza analiza tematu i jako piękny elaborat poetycki — poetycki w ściślejszym znaczeniu tego słowa. Dykcja jest raczej liryczna niż dramatyczna, walory ornamentacyjne raczej przyniesione z zewnątrz niż żeby wynikały z wnętrza, paradoksy, aforyzmy, intelektualnostki lepsze i gorsze, do rzeczy i nie do rzeczy. Trochę Shaw, trochę dekadenckiej atmosfery Beardsleya i Wilde'a (z „Salome"). Reżyser nie postąpił dobrze, nie dając w reżyserskim ujęciu sztuki równoważnika tych walorów stylistycznych. Zrobił ją po części jak jezuickie misterium biblijne; najlepsze choć zbyt wydłużone były sceny ludowe, uwydatniające opętanie szablonem. Błąd jego główny: nie porozumiał się dokładniej lub może nawet źle pokierował aktorką grającą rolę główną. P. Eichlerówna była cały czas posągowa, jakby zahipnotyzowana, zimna a cukrowa. Jej dykcja monotonna, nudna i męcząca, choć przecież tekst dawał dość sposobności do modulacji. Miłości ani kokieterii nie było w niej żadnej, — taką by Holofernes odrazu odpędził. Zaprzepaściła sztukę. Jeżeli autor — jak czytamy w „Teatrze" — na próbach wołał do aktorów: passion! passion! to miał na myśli przede wszystkim rolę główną, ale był za grzeczny, użył totum pro parte. Niektórzy mówią, że właśnie Eichlerówna była doskonała, bo nie zgrywała się, bo się oszczędzała. Do czego oszczędzała? Gdzie ten nabój, który w końcu wystrzelił? Aktor jest po to, żeby się „zgrywał". Solski zawsze się zgrywa. Inna rzecz umiejętna gradacja, a inna zgrywanie się. Za dużo tej klasyczności fałszywej...

P. Damięcki jako Holofernes dobrze mówił, ale ruchy miał za mało miękkie i eleganckie. W ogóle monotonia tych scen w namiocie — wciąż na tych samych miejscach, w tych samych pozach, i nawet w dykcji bez urozmaicenia. To gadanie ręką do nosa interlokutora... Scena z duchem (strażnikiem), ta, którą reżyser powinien był przede wszystkim ratować, obciążyła trzeci akt fatalnie.

KAROL IRZYKOWSKI



KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

Państwowa Nagroda Literacka za rok 1936 została przyznana Kazimierzowi Wierzyńskiemu za tom „Wolność tragiczna" oraz za całokształt prac literackich.
W najbliższych numerach „Pionu" ukaże się obszerniejsze studium o laureacie pióra Ostapa Ortwina.



Scena z „Judyty" w Teatrze Nowym

SZTUKA I ANTENA

FANTASTYKA I DZIEŃ POWSZEDNI

Wszelkie uogólnienie w zakresie radiowym jest jeszcze dość niebezpieczne, zwłaszcza kiedy chodzi o słuchowiska a więc gatunek u nas świeży, poczynający się dopiero wyrabiać. A jednak sądzę, że już dziś na mocy eksperymentów z roku ubiegłego i bieżącego można wysnuć pewne wnioski. Pisząc sprawozdanie z jednego z pierwszych słuchowisk p. Morawskiej pod tytułem *Kamienie i zioła* próbowałem sformułować kryterium oceny słuchowiska. Ująłem je w ten sposób, że słuchowisko wtedy jest dobre, kiedy jednostronność środków ekspresji (wyłącznie dźwiękowej) nie stanowi niedoboru, ale owszem *podnosi* wartość utworu, dając mu tę oprawę, która uwypukla jego treść i formę.

Dlatego właśnie takie słuchowisko jak *Potrójny ślad* Szemplińskiej wypadło doskonale; bo tu wizualność była niepotrzebna, możeby nawet przeszkadzała. Każda sytuacja sceniczna, gra twarzy, gest, dekoracja w tym najbardziej wewnętrznym psychologicznym dialogu, stałyby się czynnikiem rozproszenia uwagi, nic w istocie nie dodając samemu utworowi. Bo w *Potrójnym śladzie* nie obchodzi nas, jak wyglądają i jak się poruszają jego bohaterowie, ale istotny jest moment esencji ich przeżyć. Autorka właśnie na tę esencję położyła akcent, chciała ją wydobyć jako emanację — że użyję niemodnego dziś wyrażenia „nagiej duszy". I tutaj radio przychodzi z pomocą. Bo żadna scena nie da warunków właściwych. Nastręcza się przy tym uwaga praktyczna: radia należy słuchać przy zgaszonym świetle. Nie chodzi mi o efekt jakiejś taniej nastrojowości, ale poprostu o danie warunków zewnętrznych, możliwie jak najbardziej sprzyjających skupieniu uwagi na tym, co się słyszy. Liczne rozmowy, które odbyłem na temat radia z osobami rozmaicie do niego ustosunkowanymi, skłaniają mnie do wniosku, że ocena utworu radiowego, wysłuchanego w tych właśnie warunkach, wypada zawsze lepiej, niż ocena rzeczy wysłuchanej przy świetle. Dotyczy to naturalnie utworów *artystycznych*, gdzie forma ściśle splata się z treścią, gdzie wchodzi w grę kompleks imponderabiliów ekspresji, obcy naprzykład potocznej prozie rozumowanej.

Ostatnie słuchowisko Eksperymentalnego Teatru Wyobraźni, J. K. Gałczyńskiego p. t. *Bal zakochanych* należy, zdaniem moim, również do utworów stworzonych dla mikrofonu. Wizualność jest zawsze o parę uncji za ciężka, zawsze przełamuje fantastykę, zawsze przywiesza jej ołowiany ciężarek, deformujący jej subtelną strukturę. Słuchowisko — powinno to być coś o jeden stopień tylko realniejszego od cichej lektury; wtedy jednostronność ekspresji staje się atutem w rękach artysty.

Utwór I. K. Gałczyńskiego umieściłbym na drodze, dość dalekiej, pomiędzy nastrojowością *Wesela*... a znanych piosenek Wertyńskiego. Autor zbliża się to do jednego to do drugiego z tych biegunów. Przeważający jednak ton jego fantastyki trzyma się raczej wysokiego poziomu. Niemożliwą jest rzeczą ścisłe streszczanie tego utworu, istotne bowiem w nim jest współprzenikanie sfer fantazji i rzeczywistości oraz dobór słów i muzyki, charakter tej fantastyki ilustrującej. Słowa uznania należą się ilustratorowi muzycznemu R. Palestrowi, który bardzo umiejętnie umiał spleść dźwięk tupotu konia dorożkarskiego z monotonną, natarczywą a jednak pełną wyrazu melodią. Gałczyńskiemu chodziło o oddanie w słowie — trudne zadanie! — tej sfery uczuć miłosnych, która leży niejako pod progiem świadomości, rozłożona jakby na całą ludzkość i muska tylko zdaleka swymi refleksami poszczególne jednostki. Jest w tym jakaś tajemnicza tkliwość, połączona z biologizmem, z poczuciem że istnieje głębokie, tajemnicze jak sen podłoże erotyki ludzkiej. Do szczególnie trafnych zwrotów poetyckich pełnych smaku i pomysłowości zaliczę zdanie, które wypowiada jedna z dwu występujących osób na widok pary kochanków, która z gwiazd-okrętów spada na jezdnię: „może strofa jest źle napisana". Odzwierciedla się w tym zdaniu przechodzenie poematu w rzeczywistość, niepozbawiona subtelnego humoru *odpowiedzialność* poety za tragiczny los jego bohaterów. A jaka dobra „nisza zwierzeń" — czuje się, że u podłoża tych rojeń tkwi wiara w autentyczność, realna moc słowa poetyckiego i marzenia ludzkiego. Przychodzi mi na myśl, ile nieuniknionej trywialności zawierałaby każda plastyczna realizacja gwiazd-okrętów i „niszy zwierzeń". Podziwiam dyskrecję mikrofonu.

Z akcesoriów „tła" poza dobrą ilustracją muzyczną dawała się często słyszeć płyta z wiatrem. Och, jakże dawno ją znam, jak znam ten zachrypnięty, zdarty, astmatyczny, świszczący zużyciem starości wiatr! Zafundowanie sobie nowego wiatru jest postulatem palącym, — a przecież niedawno była Gwiazdka...

A teraz przejdźmy i my na ląd. Ale tylko na chwilę, bo zaraz się oderwiemy i wzlecimy w górę wraz z dwoma lotnikami Meissnera, których przygody, poprzedzając je rzeczowym i przejrzystym wstępem, opowiedział nam w dzień Nowego Roku autor słuchowiska *Poczta świąteczna*. I tu znowu, choć gatunek literacki utworu jest zupełnie inny, wyłączność ekspresji dźwiękowej doskonale podkreśla istotę sytuacji. Tych dwóch chłopców błądzących wśród mgieł, orientujących się wedle odbieranych ze stacji radiowych sygnałów w swojej sytuacji przestrzennej, z wplatającymi się niespodziewanymi urywkami śpiewów, nabożeństw, przemówień z różnych stacyj — wszystko to daje obraz prawdziwy i emocjonujący. Słusznie zaliczono słuchowisko Meissnera do Powszechnego Teatru Wyobraźni. Posiada ono bowiem cechy dobrej popularności, jest słuchowiskiem, którego właśnie ludzie chcą słuchać, bo to i ciekawe i wzruszające i niepozbawione intrygującego wątku erotycznego i równocześnie takie realne, tak dobrze i tak rzeczowo dające wyobrażenie o pracy pilota na niedościgłych dla oka wyżynach, wśród mgieł, wrogich wiatrów i tysiąca dla nas, ludzi lądu, niepojętych niebezpieczeństw.

J. E. SKIWSKI

W OBRONIE RADIOWYCH EKSPERYMENTÓW

Praca radiowego Teatru Eksperymentalnego nie znalazła dotąd właściwej oceny u krytyków i słuchaczy. Do słuchowisk eksperymentalnych ciągle jeszcze przykłada się miarkę zwykłą, mówi się np. i pisze o nich: niepopularne, zbyt długie, bez żadnej akcji, tego przeciętny słuchacz nie zrozumie i t. p. Otóż to są wszystko zarzuty z innej beczki, w danym wypadku nic nie mówiące, źle skierowane. Osiągnięcie rezultatu, któryby wywołał opinie tamtym przeciwstawne — nie koniecznie będzie świadczyć o wypełnieniu zadań, jakie sobie Eksperymentalny Teatr Wyobraźni postawił. A jakież to zadania?

Zgodnie z założeniem kierownictwa Wydziału Literackiego P. R. chodziło o wyodrębnienie z ogólnego programu Teatru Wyobraźni tych audycyj, które mają zdecydowanie charakter eksperymentu, próby. Znaleziono na nie czas w ostatnią środę każdego miesiąca. Tym samym zwrócono na nie uwagę wybredniejszych słuchaczy, tych wszystkich, których słowo „eksperyment" zachęci do odszukania fali warszawskiej, a nie odstraszy. I odwrotnie, etykieta: „eksperymentalne" miała ustrzec te audycje od pretensyj szerokich rzesz słuchaczy (one to Dyrekcję programową Radia zmuszają nieraz do intelektualnego „równania w dół"). Zdawało się, że okazji do nieporozumień niema. Tworzy się małe laboratorium pomysłów, w szeregu doświadczeń szuka się nowej treści i nowych form dla radiowego teatru wyobraźni. Doskonale, ale w takim razie musimy autorom i reżyserom, którzy w tym „laboratorium" pracują — przyznać kilka ważnych praw. Primo: prawo do niepowodzeń, do doświadczeń częściowo nieudanych. Śpieszę zaznaczyć, że nawet te nieudane doświadczenia winny być prezentowane słuchaczom. Zbadanie przyczyn porażki prowadzi często do ciekawych wniosków, porażka może następnym eksperymentom zapewnić zwycięstwo i w tych badaniach ma prawo brać udział także słuchacz. Drugie prawo, jakie przyznamy awangardzie radiowej, to prawo do wyższego poziomu w nadawanych audycjach, inaczej mówiąc, prawo do słuchowisk „trudnych", nie obliczonych na przeciętnego słuchacza. Jest to prawo niewątpliwe, którego tak samo nie podobna kwestionować, jak prawa Wydziału Muzycznego do nadawania muzyki nowoczesnej (której słuchaczy można przecież w Polsce policzyć na palcach). I pamiętajmy, że ta ekskluzywność nie zawsze bywa regułą. „Potrójny ślad" Szemplińskiej zyskał niespodziewanie szeroki sukces i zostanie powtórzony w dziale normalnych słuchowisk. Eksperymentalne słuchowiska mają prawo do własnej publiczności i publiczność tę niewątpliwie zdobędą. Te kilkadziesiąt „trudnych" minut nadane raz na miesiąc, o późnej porze, to niewielka strata dla „przeciętnego" słuchacza, który i tak ma lekkiej muzyczki i popularnych słuchowisk aż za dużo.

Zróbmy teraz krótki bilans radiowych doświadczeń, jakie już słyszeliśmy w bieżącym sezonie. Reżyser radia, A. Bohdziewicz zaprezentował dwie audycje: „Jesień" i „11 Novembre" Fleischmana (tę ostatnią w Powszechnym Teatrze Wyobraźni).

O „Jesieni" pisał na tym miejscu J. E. Skiwski. Eksperyment ten uznano ogólnie za nieudany. Były w nim jednak błyski, które stanowczo otwierały autorom radiowym nowe drogi. Zastosowanie *montażu* — poetyckiego słowa, muzyki i suchych, nieliterackich tekstów dla zilustrowania pewnej tezy czy nastroju, bezwątpienia słyszało się po raz pierwszy.

W audycji „11 Novembre" z tekstów Fleischmanna został tylko materiał informacyjny. Główny pomysł belgijskiego autora był niesłychanie irytujący i słusznie polski reżyser go odrzucił. Oto u Fleischmanna już w czasie wielkiej wojny reporterzy radiowi „mogli" nadawać z frontu tak popularne dzisiaj „transmisje z życia". Na tej konwencji (w radio trudnej do przyjęcia) oparte było całe słuchowisko. Autor polskiej wersji poszedł zupełnie inną drogą, znów drogą montażu. Umiejętnie szeregując hałasy wojenne, strzępy opowiadań, telefony korespondentów i wreszcie „jakieś" głosy — potrafił zmontować całość pełną napięcia i bardzo radiofoniczną. Eksperyment całkowicie udany.

„Potrójny ślad" Elżbiety Szemplińskiej w reżyserii A. Węgierki dowiódł raz jeszcze, że akcja, intryga nie są bynajmniej *conditio sine qua non* radiowych słuchowisk. Że zwykła rozmowa dwóch osób może utrzymać w napięciu uwagę słuchacza przez 45 minut. Że w takim dialogu może być więcej działania, walki niż w sztuce, napisanej podług kanonów teatru (zalecanych i w radio, a niepotrzebnie!) z wielką ilością osób i perypetyj. Na specjalną uwagę zasługiwał w tym eksperymencie pomysł zmaterializowania głosu z pamiętnika. Przypominamy sobie, że jedną z treści pięknego słuchowiska Szemplińskiej jest konfrontacja trzech portretów tej samej osoby: o nieobecnej Darii mówią Michał, Irmina i wreszcie pamiętnik samej Darii. I dopiero ten pamiętnik ukazuje nam prawdziwe oblicze człowieka. Ale ta prawda zaczyna drgać i pulsować krwią dopiero w chwili, gdy czytanie pamiętnika przez Irminę przechodzi w monolog Darii. Dopiero głos człowieka, jakby wywołany z przeszłości, rozstrzyga walkę i wyjaśnia wszystko. Ten chwyt z zamianą głosów był prawdziwym odkryciem radiowym. Słuchowisko Szemplińskiej uważam za najciekawszy wogóle debiut autorski w Teatrze Wyobraźni, ciekawszy od „Zegarka" Szaniawskiego.

Ostatnia z kolei premiera Teatru Eksperymentalnego, to „Bal zakochanych" Gałczyńskiego. Spotkała się ta audycja z największą bodaj ilością zarzutów, ale wszystkie są podobne do tych, które zacytowałem na wstępie, to znaczy: nie są rzeczowe. Tak jest, to było słuchowisko „zwariowane"!! Chwyty surrealistów splatały się tutaj w dziwaczny łańcuch z poezją zupełnie zrozumiałą, to znów z żartem z gatunku absurdalnych, ale w tym całym szaleństwie była metoda! Żonglowanie fantastyką i rzeczywistością, jak dwiema kulami, trzymanie nóg na ziemi, a głowy w Mlecznej Drodze, o tak, z tym trudno trafić do tysięcy odbiorców w audytorium radiowym. Ale dobra setka amatorów znajdzie się i warto jej podarować te 40 minut raz do roku.

W „Balu zakochanych" po raz pierwszy usłyszałem świetne efekty z echem. Dotychczas studia Polskiego Radia nie rozporządzały bogatą skalą planów akustycznych, aż tu raptem takie echo! I odrazu zjawia się u słuchacza apetyt: częściej, częściej prosimy o zmianę planów akustycznych. To tak uplastycznia, wzbogaca ubogi język Teatru Wyobraźni! Żeby było inne „powietrze", kiedy bohater wychodzi z mieszkania na ulicę, kiedy schodzi do podziemi! „To ulica satyryczna w mieście Gobi" i wrzask na końcu — zabrzmiał tak świeżo i tak ciekawie! Ileż tu możliwości dla reżyserów radiowych! Jakże cudownie wypadłaby np. transmisja z słynnego baptysterium w Pizie, gdzie poczwórne echo komponują napewno sami aniołowie. Stanowczo, nie tylko żywe słowo, ale i świat dźwięków może dostarczyć ciekawej treści Teatrowi Wyobraźni. Tylko trzeba zagłębić się w tę dżunglę odważnie! I „broń" myśliwego-radiowca, owe płyty i stille do rejestrowania — muszą być jednak lepsze niż te, które słyszymy obecnie.

WIKTOR MAJEWSKI

Z TEKI KARYKATUR



FRANC FISZER W SZKOLE MĘŻÓW STANU
(Uwaga: czytać głosem tubalnym!)

— Należy się przede wszystkim zastanowić nad pytaniem czy człowiek wogóle istnieje...

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł, kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz**

Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty **Jan Kasiński**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.